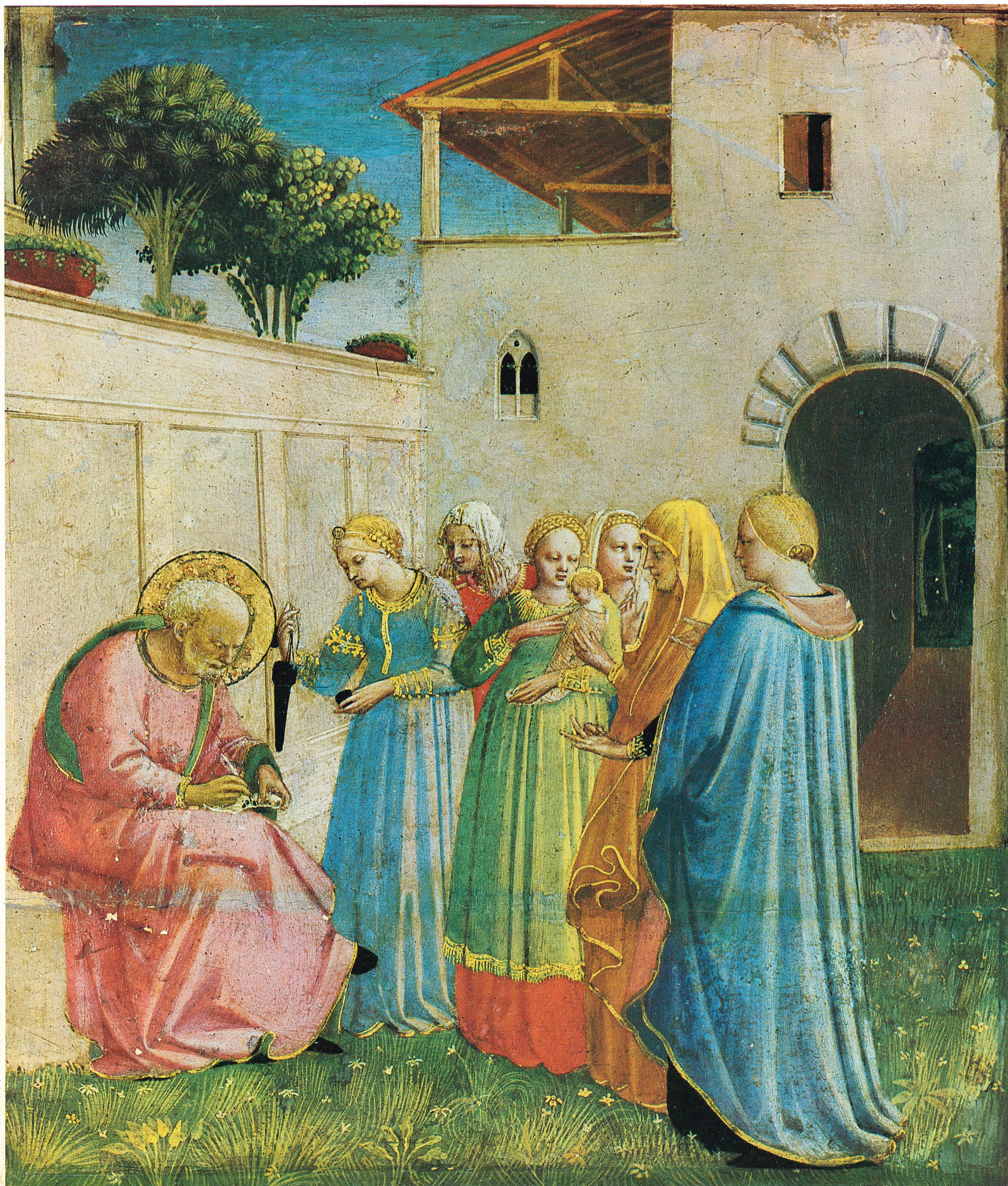


# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

*Φρά Αντζελίκο*





## Φρὰ 'Αντζέλικο

**Ο** ΓΚΟΥ-Ι-ΝΤΟ ΝΤΙ ΠΙΕΤΡΟ, πὸν θὰ περνοῦσε στὴν ἱστορία μὲ τὸ ὄνομα Φρὰ 'Αντζέλικο ('Αδελφὸς 'Αγγελικὸς), γεννήθηκε κοντὰ στὸ Βίκκιο ντὶ Μοντζέλλο, ὅχι στὰ 1387, ὅπως πίστευαν γιὰ πολὺν καιρὸ, ἀλλὰ στὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ δέκατου τέταρτου αἰῶνα, σύμφωνα μὲ τὶς πρόσφατες ἔρευνες, κυρίως τοῦ πατρὸς 'Ορλάντι. Χωρὶς καμιά ἀμφιβολία, στὰ 1417, ὅταν δὲν ἔχη ἀκόμα περιβληθῇ τὸ ἱερατικὸ σχῆμα, εἶναι κιόλας ζωγράφος στὴ Φλωρεντία. Τὴν ἐπόμενη χρονιά τὸν πληρώνουν γιὰ ἓνα ζωγραφικὸ πίνακα πάνω σὲ ξύλο πὸν φιλοτέχνησε γιὰ ἓνα παρεκκλήσι στὸ Σάντο Στέφανο ἂλ Πόντε, διακοσμημένο ὁλόκληρο, κατὰ τὰ ἄλλα, μὲ τοιχογραφίες τοῦ 'Αμπρότζιο ντὶ Μπαλντέζε. Στὰ 1423 τὸν ξαναβρίσκομε, μὲ τὸ ὄνομα Φρὰ Τζιοβάννι ('Αδελφὸς 'Ιωάννης), στὸ μικρὸ μοναστήρι τοῦ Σὰν Ντομένικο ντὰ Φιέζολε πὸν ἀκολουθεῖ μὲ ζῆλο τὴ μεταρρύθμιση τοῦ 'Αγίου Δομίνικου: ἓνα ἔργο ἐκείνης τῆς ἐποχῆς μαρτυρεῖ πὼς εἶναι ὁ δημιουργὸς ἐνὸς Σταυροῦ, χαμένον σήμερα, πὸν προοριζόταν γιὰ τὸ νοσοκομεῖο τῆς Σάντα Μαρία Νουόβα. Ὁ Φρὰ Τζιοβάννι μένει στὸ Σὰν Ντομένικο — πού, ἂν καὶ κοντὰ στὴ Φλωρεντία, εἶναι ἀπομονωμένο μέσα στὴ φωτεινὴ γαλήνη τῶν λόφων τοῦ Φιέζολε — ὡς τὰ 1437 περίπου, ὅποτε κατεβαίνει στὴ μονὴ τοῦ 'Αγίου Μάρκου, ὅπου ξαναβρίσκει ἓναν ἀπὸ τοὺς ἀδελφούς του, τὸν Φρὰ Μπενεντέττο, πὸν εἶχε κι αὐτὸς ἀποσυρθῇ ἐκεῖ.

'Απὸ τὸν καιρὸ ἀκόμα πὸν ἔμενε στὸ Σὰν Ντομένικο, ἡ δραστηριότητα τοῦ Φρὰ Τζιοβάννι ἀναπτύχθηκε κι ἐκδηλώθηκε μὲ δύναμη· τὸν βοήθησαν μερικοὶ μαθητές· ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ἦταν



## Φρά 'Αντζέλικο

και ο Τσανόμπι Στρότσι. Ζωγραφίζουν, με συναρπαστική χάρη, θρησκευτικά έργα που προορίζονται για διάφορες εκκλησίες της Φλωρεντίας. Έκτελούν επίσης μικρότερους πίνακες για ιδιώτες. Στα 1429 ο Φρά Τζιοβάννι περιμένει ακόμα να πληρωθεί για ένα τρίπτυχο που του παρήγγειλαν οι μοναχές του Αγίου Πέτρου του Μάρτυρος (σήμερα στον Άγιο Μάρκο).

Μερικά έγγραφα μαρτυρούν την εκτέλεση (1432 - 1433 περίπου) ενός Εδαγγελισμού για τον Άγιο Αλέξανδρο της Μπρέσσια. Στα 1433 η συντεχνία των βιοτεχνών του λιναριού παραγγέλνει στο μοναχό το επιβλητικό της ιεροφυλάκιο (σήμερα στον Άγιο Μάρκο) για 190 χρυσά φιορίνια (κάπου 180.000 δραχμές) «ή κάπως λιγότερα, όπως θα κρίνει σωστό ή συνείδηση του». Δύο χρόνια αργότερα, ο Αντρέα ντι Τζιοβάννι αντιγράφει τον Ζαχαρία που γράφει το όνομα του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή (Άγιος Μάρκος), κι αυτό επιτρέπει να καθορίσουμε ένα χρονικό όριο γι' αυτόν τον τόσο σημαντικό μικρό πίνακα που αντέχει τη σύγκριση με έργα του Μαζάτσιο ή του Βάν Άνκ. Στα επόμενα χρόνια (1436, 1437) μπορούμε να χρονολογήσουμε με βεβαιότητα δύο σημαντικά έργα: την Αποκαθήλωση για τη Σάντα Μαρία άλ Τέμπιο και το Τρίπτυχο της Περούτζια.

Αυτή την εποχή, που ο Φρά Φιλίππο Λίππι μένει στην Πάδονα, ο Φρά Τζιοβάννι, στο Σάν Ντομένικο, πρωτοστατεί στη φλωρεντινή ζωγραφική. Πραγματικά, ο Ντομένικο Βενετσιάνο δεν αναφέρει σ' ένα περίφημο γράμμα του (1438) παρά δύο «καλούς ζωγράφους» στη Φλωρεντία, μοναχούς και τους δύο, τον Φιλίππο Λίππι και τον Τζιοβάννι ντι Φιέζολε.

Όταν οι Δομινικανοί παίρνουν τη θέση των Σουλβεστρίνων στον Άγιο Μάρκο, ο Φρά Τζιοβάννι αναλαμβάνει, με τη βοήθεια ενός καλού συνεργείου, να στολίσει το μοναστήρι με μια σειρά από τοιχογραφίες, σύμφωνα με τη δομινικανή παράδοση που ήθελε να διακοσμούνται ζωγραφικά τα θρησκευτικά οικήματα. Όλες οι εργασίες στον Άγιο Μάρκο, ακόμα και το εξάισιο Πολύπτυχο της Αγίας Τράπεζας της εκκλησίας, μπορούν να χρονολογηθούν ανάμεσα στα 1436 και 1446. Η εκκλησία εγκαινιάζεται από τον πάπα Εγγένιο Δ', τη μέρα των Θεοφανείων, στα 1443. Τρία χρόνια αργότερα ο πάπας καλεί τον καλόγερο - ζωγράφο στη Ρώμη για να ζωγραφίσει στο Βατικανό ένα παρεκκλήσι που σήμερα δεν υπάρχει. Ο διάδοχός του, πάπας Νικόλαος Ε', αναθέτει στον Φρά Αντζέλικο τη διακόσμηση του παρεκκλησιού του — Καπέλλα Νικολίνα — και του παπικού γραφείου (1448). Το



καλοκαίρι, ο Φρά Τζιοβάννι, για να αποφύγει τον καύσωνα της Ρώμης, αποσύρεται στο Ορβιέτο, όπου αρχίζει τις εργασίες του στο παρεκκλήσι του Σάν Μπρίτσιο στον καθεδρικό ναό, στα 1447. Η εργασία του, μισοτελειωμένη, θα συμπληρωθεί αργότερα από τον Λούκα Σινιορέλλι. Ανάμεσα στους βοηθούς που έφερε μαζί του από τη Φλωρεντία είναι κι ο Μπενότσο Γκοτσόλι.

Ο Φρά Τζιοβάννι είχε ασκήσει διάφορα λειτουργήματα στο μικρό μοναστήρι του Φιέζολε στα 1432 - 1433· όταν επέστρεψε στην Τοσκάνη τον ονόμασαν ήγούμενο. Ο Βαζάρι βεβαιώνει ότι ο πάπας τον προόριζε τότε για αρχιεπίσκοπο της Φλωρεντίας, αλλά ότι ο καλλιτέχνης αρνήθηκε από μετριοφροσύνη. Στα 1452 γίνεται λόγος να του αναθέσουν τις τοιχογραφίες του χορού του καθεδρικού ναού του Πράτο· τελικά όμως θα τις ζωγραφίσει ο Φιλίππο Λίππι. Στα 1453 ο Φρά Τζιοβάννι ξεκινά για τη Ρώμη, όπου και πεθαίνει, στο μοναστήρι της Σάντα Μαρία σόπρα Μινέρβα, στις 18 Φεβρουαρίου 1455· τον ενταφιάζουν εκεί με εξαιρετικές τιμές.

Ο Βαζάρι, χάρη στις μαρτυρίες των συγχρόνων, παρουσιάζει τον καλλιτέχνη σαν ένα μοναχό με υποδειγματική ζωή, σεμνό και αφιλοκερδή (οι αποδοχές από τα έργα του δωρίζονταν στο μοναστήρι του). Ποτέ δεν παραμελούσε τα μοναχικά του καθήκοντα για χάρη της ζωγραφικής, ποτέ δεν άρχισε να ζωγραφίζει χωρίς να προσευχηθεί, ποτέ δεν απεικόνιζε το Χριστό χωρίς να κλάψει πολύ, ποτέ δε διόρθωνε τους πίνακές του, λέγοντας πως η πρώτη εκτέλεση είχε θεία έμπνευση (και το έργο του ήταν καταπληκτικά πλούσιο). «Δε θέλησε ποτέ να ζωγραφίσει άλλο θέμα εκτός από αγίους» και συνήθιζε «να επαναλαμβάνει συχνά ότι όποιος επιδίδεται σε μια τέτοια τέχνη χρειάζεται γαλήνη και μια απερίσπαστη ζωή· και ότι όποιος ασχολείται με ό,τι έχει σχέση με το Χριστό, πρέπει να μένει πάντα με το Χριστό». Το επίθετο «Αντζέλικο» (Άγγελικός) βρίσκεται για πρώτη φορά στο «Θεοτόκον» (1469) του Φρά Ντομένικο ντι Κορέλλα με το νόημα: «όστις εύρίσκεται σήμερα μεταξύ των αγγέλων». Λίγο αργότερα ο Λαντίνο έδωσε μιαν άλλη εξήγηση: «με άγγελική καλλιτεχνική έκφραση»· αυτή την έρμηνεία κράτησαν οι μεταγενέστεροι σαν την πιο εύλογη για μια θρησκευτική έμπνευση με ξεχωριστή έξαρση.

Η λαϊκή λατρεία περιέβαλε τον Φρά Αντζέλικο με το οὐράνιο αξίωμα του «Μακάριου», χωρίς όμως καμιά επίσημη επικύρωση της Εκκλησίας.



## «Συνήθιζε νά λέν ὅτι ἡ τέχνη θέλει πολλή γαλήνη»

(Βαζάρι)

**Η** ΙΣΤΟΡΙΚΗ τοποθέτηση τοῦ Φρά 'Αντζέλικο προκάλεσε πολλές διαφωνίες. Τὸν χαρακτήρισαν σὰν τὸν «τελευταῖο μυστικιστὴ ζωγράφο» ἀλλὰ καὶ σὰν τὸν πρῶτο διάδοχο τοῦ Μαζάτσιο. Ἡ χτυπητὴ ἀντίθεση τέτοιων ἀπόψεων δὲ μᾶς παραξενεύει καθόλου, τονίζει μόνο τὶς δυσκολίες τῶν προβλημάτων ποὺ θέτει ὁ ἄδολος αὐτὸς μοναχός. Τὰ ἴδια τὰ λάθη τῆς κριτικῆς πλησιάζουν καμιά φορὰ τὴν ἀλήθεια. Ἀπὸ τὸν δέκατο πέμπτου αἰῶνα ἀκόμα, ὁ Λαντίνο βρίσκει ἕναν ὀρισμὸ τῆς τέχνης τοῦ Φρά 'Αντζέλικο, ποὺ τὴ θεωρεῖ συνάμα σὰν «ἀγγελικὴ, γεμάτη χάρη κι εὐλάβεια, κοσμημένη μὲ ἄνεση...» Κανένας δὲ θ' ἀρνηθῇ αὐτὰ τὰ χαρίσματα στὸ ζωγράφο τοῦ Ἀγίου Μάρκου. Μόνο ποὺ ἀργότερα παρουσιάζεται ἕνα δίλημμα. Ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρά, ἡ ρομαντικὴ καθολικὴ κριτικὴ, μὲ τὸν Ρίο, τὸν Καρτιέ, τὸν πατέρα Μαρκέζε, ποὺ θεωρεῖ αὐτὴ τὴν τέχνη σὰ μιὰ ἐρμηνεία τοῦ Δάντη, τὸν Ἀλεάρντι καὶ τὸν μεγάλο Καβαλκαζέλλε: ὅλοι τοὺς θεωροῦν τὸ ζωγράφο (σύμφωνα καὶ μὲ τὴν ἱστορικὴ ἀλήθεια) ὅπως τὸν ἐμφανίζει ὁ Βαζάρι, πὶο πολὺ σὰ μυστικιστὴ παρά σὰ ζωγράφο, πὶο κοντὰ στὸν οὐρανὸ παρά στὴ γῆ, πὶο ἀντιπροσωπευτικὸ τοῦ Μεσαίωνα παρά τῆς Ἀναγέννησης. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, πολλοὶ διακεκριμένοι κριτικοὶ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα (ὁ Λάνγκτον Ντάγκλας, ὁ Λόνγκι, ὁ Ντενί, ὁ Ραγκιάντι, ὁ Σάλμι) συνασπίζονται, μὲ πολὺ βάσιμα ἐπιχειρήματα, γιὰ νὰ χαρακτηρίσουν τὴν τέχνη τοῦ 'Αντζέλικο σὰ μιὰ ἀπὸ τὶς πὶο διεισδυτικὲς τῆς Ἀναγέννησης.

**Α** ΛΗΘΕΙΑ, πῶς ν' ἀποσπᾶσμε τὸν Φρά 'Αντζέλικο ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση, ποὺ εἶναι τὸ φυσικὸ του περιβάλλον; Ἡ ἔντονη γεύση τῆς ζωγραφικῆς του καθορίζεται ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν προσχώρησή του στὸ νατουραλισμὸ αὐτῆς τῆς ἐποχῆς. Ὁ Μπέρνσον θὰ πῇ ὅτι εἶναι «ὁ πρῶτος ποὺ μᾶς μεταδίδει τὴν αἴσθηση τῶν φυσικῶν ἀπολαύσεων». Εἶναι αὐτὴ ἡ ἴδια τάση ποὺ κάνει ν' ἀναβλύζουν αὐτὲς οἱ πλημμυρισμένες ἀπὸ φῶς μορφές, τοποθετημένες κατὰ τρόπο ἰδανικό, ἀκόμα κι ὅταν αὐτὸ δὲν εἶναι τυπικὰ φανερό, μέσα σ' ἕναν ὀλάνθιστο κῆπο. Ὁ Μπέρνσον, πάλι, θὰ μιλήσῃ γιὰ τὴ «λουλουδένια χάρη τῆς γραμμῆς καὶ τοῦ χρώματος». Μέσα στὴ ρεμβαστικὴ ἔνταση καὶ τὴν ἀρμονικὴ ἰσορροπία της, ἡ πνευματικὴ τοῦ καλλιτέχνη βρίσκει τὴ δική της τεχνολογία καὶ τὰ δικά της ἐκφραστικὰ μέσα, καθὼς ὑποτάσσεται στὸ νέο συγκροτημένο παραστατικὸ σύστημα τοῦ Μπρουνελλέσκι, στὸ συγκεκριμένο του χῶρο, στὸ

διανοητικὸ, προοπτικὸ σύμπαν του. Στὸ μεγάλο *Πολύπτυχο τοῦ Ἀγίου Μάρκου* πῶς νὰ μὴν προσέξωμε τὶς θεῖες μορφές ποὺ τοποθετοῦνται σὰν κολόνες μέσα στὴ συγκλίνουσα προοπτικὴ μιᾶς βασιλικῆς τοῦ Μπρουνελλέσκι; Ἐξάλλου, πρῶτος ὁ Βαζάρι δὲ θὰ περιλάβῃ τὸ ὄνομα τοῦ Φρά 'Αντζέλικο μεταξὺ τῶν μεγάλων ζωγράφων ποὺ διαμορφώθηκαν σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχές τοῦ Μαζάτσιο, στὸ Κάρμινε;

Ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τὶς δυὸ ἀντίθετες ἀπόψεις βρίσκεται μιὰ τρίτη ποὺ βλέπει τὸν 'Αντζέλικο σὰν ἕνα μεταβατικὸ ἢ «ἀντιδραστικὸ» καλλιτέχνη· αὐτὴ τὴν ἐνδιάμεση ἀποψη ὑποστηρίζουν ὁ Βὰν Μάρλε, ὁ Μουράτωφ («δὲν ἦταν ἰδιοφυΐα, δὲ θέτει καὶ δὲ λύνει κανένα πρόβλημα μορφῆς»), ὁ Πόουπ-Χέννεσσου. Αὐτὴ εἶναι μιὰ τοποθέτηση ποὺ ἀπλούστατα μειώνει τὸν Φρά 'Αντζέλικο, ἀκόμα κι ὅταν δὲν πλησιάζῃ τὴ σκανδαλώδη γνώμη τοῦ Ο. Γκουερρίνι, ποὺ μερικοὶ ἴσως καὶ νὰ τὴ θεωρήσουν βάσιμη: «Ὅσο γιὰ μένα, δὲν μπορῶ νὰ ὑποφέρω τὸν Μακάριο 'Αντζέλικο. Πόσο ἀντιπαθητικὲς μποροῦν λοιπὸν νὰ εἶναι ὅλες αὐτὲς οἱ Παναγίες... κι αὐτοὶ οἱ ἄγγελοι μὲ τὶς ξανθιὲς σγουρόμαλλες περοῦκες, μὲ τὴ σάλπιγγα στὸ στόμα, κι ὅλα αὐτὰ πάνω σὲ χρυσὸ φόντο! Ἀλήθεια, ὥραϊα πασαλείματα σκάρωνε αὐτὸς ὁ ρασοφόρος μέσ' στὴν καρδιά τῆς Ἀναγέννησης!» Γιὰ νὰ δώσωμε μιὰ ἐξήγηση σ' αὐτὲς τὶς ἀντίθετες ἀπόψεις, ποὺ τόσο συχνὰ προβάλλονται, δὲν πρέπει νὰ παραλείψωμε νὰ θυμηθοῦμε — καὶ εἶναι ἡ θέση ποὺ ὑποστήριξαν τελευταῖα ὁ Ἀργκὰν κι ὁ ὑποφαινόμενος — τὴν ἐξαιρετικὴ μοῖρα τοῦ 'Αντζέλικο: πολὺ μεγάλος ζωγράφος βέβαια, ἀλλὰ προπάντων ὑποδειγματικὸς μοναχὸς τοῦ τάγματος τῶν Ἀδελφῶν Κηρύκων, ὅλο ζωτικότητα τότε, ποὺ τὸ εἶχε ἀναμορφώσει πρόσφατα ὁ Ἅγιος Δομίνικος. Τὰ προβλήματα ποὺ ἀντιμετωπίζει πρῶτα ὁ Φρά 'Αντζέλικο, καὶ ποὺ πρέπει νὰ τοὺς δώσει μιὰ λύση, ἀφοροῦν τὶς λεπτὲς σχέσεις ἀνάμεσα στὴν Ἐκκλησία καὶ τὴν Ἀναγέννηση, ἀνάμεσα στὸ δόγμα καὶ τὴν αἰσθητικὴ μιᾶς χιλιόχρονης καθολικῆς παράδοσης καὶ τὴ νέα ἄνοδο τῆς λαϊκῆς καλλιέργειας. Κάτω ἀπ' αὐτὸ τὸ πρίσμα ἀκριβῶς ἡ ἱστορικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ προσωπικότητα τοῦ Φρά 'Αντζέλικο ἐμφανίζεται σὲ ὅλη της τὴν καθαρότητα.

**Ο** ΤΖΟΥΛΙΟ ΚΑΡΛΟ ΑΡΓΚΑΝ τόνισε πολὺ καλὰ τὰ βασικὰ καὶ εἰδικὰ «δομινικανὰ» στοιχεῖα αὐτῆς τῆς τέχνης, δογματικῆς στὴ βάση της καὶ «στρατευμένης» σὲ μιὰ φανερὴ





2

ἀποστολική πρόθεση. Ἡ φυσική ὁμορφιά καὶ ἡ καλλιτεχνική της ἔκφραση ἔπρεπε νὰ ὀδηγοῦν πρὸς τὸ θεό, μέσα ἀπὸ μιὰ διαδικασία διανοητική (ἀναγωγή ἀπὸ τὰ ἀποτελέσματα στὴν αἰτία) καὶ ἠθική συνάμα (ἐκλογή τοῦ καλοῦ καὶ ἐξάλειψη τοῦ κακοῦ). Αὐτὸ εἶναι τὸ ὥραϊο ἰδανικὸ πού ἐπιδιώκει ὁ Φρά 'Αντζέλικο. Ἀναζητεῖ σὲ καθετὴ μιὰ συμβολικὴ σημασία: τὰ λουλούδια, π.χ., εἶναι τὸ σύμβολο τοῦ παραδείσου. Ἐξαγνίζει τὸ νατουραλισμὸ ἐξαλείφοντας τὶς ὀψεις τοῦ «κακοῦ». Ἡ προοπτική καὶ οἱ φωτοσκιάσεις τῆς Ἀναγέννησης, πού εἶχαν βάσεις σχεδὸν μαθηματικὲς καὶ κέντρο τους τὴν ἀνθρώπινη λογική, θ' ἀντικατασταθοῦν ἀπὸ τὴν ποιητικὴ ἀξία τοῦ φωτός, πού τόσο τὸ ἀγαποῦσε ἡ αἰσθητικὴ καὶ ἡ μεταφυσικὴ τοῦ Μεσαίωνα καὶ πού τὸ ἐβλεπε σὰν θεϊκὸ ἀνάβρυσμα. Ὁ καλλιτέχνης καταλήγει στὸ τέλος ὅχι στὴν ἀντικειμενικὴ «ἄποψη», ἀλλὰ στὴ φωτεινὴ «ὀπτασία», πού ἐξυψώνει τὸν κόσμον καὶ τοῦ ξαναδίνει τὴν ὄψη τῆς ἀρχέγονης Ἑδέμ. Παρ' ὅλ' αὐτὰ οἱ καινοτομίες τοῦ 'Αντζέλικο συμπίπτουν, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, μὲ τὶς πιὸ καθαρὰ ἀναγεννησιακὲς καινοτομίες, π.χ. στὴν ἀντίληψή του γιὰ τὴ ζωγραφικὴ ἀπεικόνιση κάθε ἱστορίας μὲ πρότυπο τὴ δράση. Γιὰ τοὺς καλλιτέχνες τῆς Ἀναγέννησης ἡ δράση εἶναι αὐτοσκοπός, μέσα στὴ σύγκρουση τῶν θελήσεων, στὸ κέντρο ἑνὸς γήινου καὶ περιορισμένου κόσμου. Ἀλλὰ γιὰ τὸν Φρά 'Αντζέλικο ὅλα εἶναι καθορισμένα ἀπὸ πρὶν, προσανατολισμένα πρὸς ἕναν ὕστατο σκοπὸ: ἀναπολεῖ τὰ βιβλικὰ καὶ θρησκευτικὰ θέματα καὶ τὶς ἀφηγήσεις μὲ θαυμασμό, σὰ νὰ ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ ἱερὴ παράσταση· χωρὶς ἄλλο γι' αὐτὸν τὸ λόγο δείχνουν ὅλοι οἱ «κακοὶ» σὰ μεταμφιεσμένοι. Θὰ μπορούσαμε νὰ θεωρήσουμε ὅτι ἡ τέχνη τοῦ Φρά 'Αντζέλικο, «ἐκκλησιαστικὴ», σὲ ἀντιδιαστολὴ μὲ τὴν κοσμικὴ, προαναγγέλλει κιόλας, σὲ ἐμβρυακὸ στάδιο τουλάχιστον, τὴν τέχνη τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης. Ὑπακούοντας σ' ἕνα εἶδος αὐτοκριτικῆς, ὁ Φρά 'Αντζέλικο περιορίζει,

π.χ., τὶς ἀφηγηματικὲς σκηνὲς καὶ τὶς σκηνὲς δράσεως, πού τόσο πλουσιοπάροχα συνιστοῦσε στὴ ζωγραφικὴ ὁ Ἀλμπέρτι, στὸ μικρότερο δυνατό σχῆμα τῆς πρεντέλας· ἐκτὸς ἀπὸ τὶς μεταγενέστερες τοιχογραφίες τοῦ Βατικανοῦ, πού ἔγιναν γιὰ ἕναν πάπα οὐμανιστὴ, ἀποφεύγει αὐτὰ τὰ θέματα στὰ ἔργα φυσικοῦ μεγέθους, πού ἔχουν, ἀντίθετα, μιὰ δύναμη στοχασμοῦ στατική, μπορούμε νὰ ποῦμε. Ἀποφεύγει ἀκόμα τὰ θρησκευτικὰ θέματα πού θὰ μπορούσαν νὰ ἔχουν μιὰ κάπως αἰσθησιακὴ ἐρμηνεία σὰν τὶς *Ἱστορίες τοῦ Ἀδάμ καὶ τῆς Εὔας*, τὴ *Μέθη τοῦ Νῶε*, τὴν *Κόλαση*, πού ἀπεικονίζονταν συνήθως σὲ πίνακες τεραστίων διαστάσεων. Ὁ οὐσιαστικὸς ὅμως ρόλος πού ἐπωμίζεται αὐτὴ ἡ αὐτοκριτικὴ — πού σίγουρα δὲν ἀκολουθεῖ ἕνα συγκροτημένο πρόγραμμα ἀλλὰ προέρχεται ἀπὸ μιὰ διαίσθηση κάθε ἄλλο παρὰ ἀσυνάρτητη — εἶναι νὰ μὴν τὸν ἀφήσῃ νὰ παρασυρθῇ καὶ ἀπορροφηθῇ τελείως ἀπὸ τὸ λαϊκὸ καὶ ἐπιστημονικὸ σύστημα τῆς νέας τέχνης. Αὐτὸ ἐξηγεῖ τὴ θεληματικὴ ἀπουσία συστήματος στὸ ἔργο τοῦ 'Αντζέλικο, τὸν ἀσυμπλήρωτο νατουραλισμὸ του, τὴ φανερὴ του ἄρνηση γιὰ κάθε ὑπερβολικὴ ἐμβάθυνση στοὺς νόμους τῆς προοπτικῆς καὶ τῆς ἀνατομίας, τὴ συνειδητὴ του ἀπομάκρυνση ἀπὸ μιὰ ψυχολογία πού δὲν εἶναι εὐλαβικὴ καὶ γαλήνια. Ὁ Ἅγιος Δομίνικος εἶχε διαφωνήσει μὲ τὸν Σαλουτάτι γιὰ τὴν εἰσαγωγὴ τῶν παιδιῶν στὴν ἀρχαία ἐπιστήμη, πού τὴν ἔκρινε ἐπικίνδυνη γιὰ τὴ νεολαία καὶ πού ἔπρεπε κατὰ τὴ γνώμη του νὰ προορίζεται μόνο γιὰ ὄριμους ἀνθρώπους, ἀπαρασάλευτα προσκολλημένους στὶς ἀρχὲς τῆς χριστιανικῆς πίστεως. Ὁ Φρά 'Αντζέλικο δείχνει ὅτι ἔχει διалέξει, γιὰ τὸν ἑαυτό του ὅσο καὶ γιὰ τὸ κοινὸ του, τὴ στάση μιᾶς αἰώνιας παιδικότητος, χαρακτηριστικῆς τοῦ τέλους τῆς γοτθικῆς ἐποχῆς.

**Μ**ΟΝΟ ἕνα τέτοιο πολύμορφο κριτικὸ περίγραμμα μπορεῖ νὰ φωτίσῃ τὴ μελέτη μιᾶς μυστικιστικῆς τέχνης, ὅπου συνυπάρχουν, μ' ἕναν τρόπο ἄρκετὰ μυστηριώδη καὶ ἀκατανόητο, τὸ ἀπλὸ καὶ τὸ σύνθετο, τὸ εὐκόλο καὶ τὸ δύσκολο, ἡ βραδύτητα καὶ ἡ ταχύτητα. Ἡ διάπλαση τῆς προσωπικότητος τοῦ Φρά 'Αντζέλικο σὰ ζωγράφου παραμένει ἀόριστη καὶ ἀσαφής. Πολλὲς εἰκασίες ἔγιναν. Σχετικὰ μπορεῖ νὰ ὑποθέσῃ κανεὶς ὅτι μετὰ τὸν Μαζάτσιο τὸν ἐπηρέασαν ὁ Σταρνίνα, ὁ Λορέντσο Μόνακο, ὁ Τζεντίλε ντὰ Φαμπριάνο. Τὸ *Τρίπτυχο τοῦ Μάρτυρος Ἀγίου Πέτρου*, λίγο πρὶν ἀπὸ τὰ 1429, δείχνει ἀκόμα ἄρκετὰ χαλαρὸ καὶ ἀδύναμο, μὲ γοτθικὴ πάντοτε ἔμπνευση καὶ ἀβέβαιη παιδεία. Θὰ μπορούσαμε ἴσως νὰ ποῦμε ὅτι εἶναι ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὸν Τζεντίλε. Ἀλλὰ τὸ χαρακτηρίζει καὶ αὐτὸ ἕνας ἰδιαιτέρος προσανατολισμὸς στὴ μοναστικὴ ἀπλούστευση τῶν μορφῶν τῶν δομινικανῶν ἁγίων. Τὸ *Τρίπτυχο* τοῦ Σάν Ντομένικο ντὰ Φιέζολε, πού τὸ ξαναδούλεψε ἀργότερα, σημειώνει ἕνα βῆμα πρὸς τὰ ἐμπρός. Οἱ ἄγιοι δὲν ἄλλαξαν· ἀλλὰ ἐνῶ ὁ κύκλος τῶν ἀγγέλων μὲ τοὺς πολυχρωμοὺς χιτῶνες πού προσκυνοῦν τὴν Παρθένο, τὸ χρυσὸ φῶς καὶ τὸ γυμνὸ καὶ ζωηρὸ Βρέφος θυμίζουν Μαζολίνο καὶ Μαζάτσιο, ἡ φιλόλιγνη Παρθένος καὶ οἱ ἄγγελοι ἕνας-ἕνας θυμίζουν πολὺ καθαρὰ τὸν Λορέντσο Μόνακο. Ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρά, ὁ νέος νατουραλισμὸς καὶ ὁ ὀρθολογισμὸς τῆς Ἀναγέννησης, ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ γοτθικὴ παράδοση στὴν πιὸ ὑψηλὴ πνευματικότητά της ἀποτελοῦσαν πραγματικὰ τοὺς δυὸ πόλους τῆς τέχνης τοῦ Φρά 'Αντζέλικο. Αὐτὸς ὁ διπλὸς προσανατολισμὸς ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ ἄλλα ἔργα πού μπορούμε νὰ χρονολογήσωμε τὴν ἴδια ἐποχὴ (γύρω στὰ 1430): τὴν *Παναγία* τοῦ Ἀγίου Μάρκου, στὴν τεχνοτροπία τοῦ Λορέντσο Μόνακο, μιὰν ἄλλη *Παναγία*, πού βρέθηκε τελευταία καὶ πού δείχνει καθαρὰ τὴν ἐπίδραση τοῦ Μαζάτσιο, τόσο στὸ ἴδιο τὸ Βρέφος ὅσο καὶ στὴ χειρονομία πού κάνει γιὰ νὰ πιάσῃ τὸ σταφύλι, ἢ ἀκόμα τὶς ἐξαίστιες μικρογραφίες τοῦ *Λειτουργικοῦ Βιβλίου 558* (Ἅγιος Μάρκος).

Γύρω στὰ 1430 ἔρχεται νὰ ἐγκατασταθῇ στὸ Σάν Ντομένικο ντὰ Φιέζολε ἕνας πολὺ νέος Φλωρεντινὸς ζωγράφος καὶ μικρο-



γράφος, από αρχοντική και καλλιεργημένη οικογένεια, ο Τσανόμπι Στρότσι. Αφού έγινε ένας από τους κυριότερους συνεργάτες του Φρά Τζιοβάννι, συνέβαλε ίσως στο να καθορίσει και να εντείνει ο δάσκαλός του το ενδιαφέρον του για τις νέες παραστατικές αξίες που καθιερώνονταν τότε στη Φλωρεντία. Είναι μάλιστα πολύ χαρακτηριστικό ότι όρισμένοι απέδωσαν στον ίδιο τον Στρότσι δυο πίνακες, σωστά αριστουργήματα, που ακολουθούν χρονολογικά αυτούς που αναφέραμε πιο πάνω: την πατρότητά τους όμως δεν μπορεί να τη διεκδικήσει, χωρίς καμιά αμφιβολία, παρά μόνο ο Φρά Αντζέλικο. Πρόκειται για τη *Δευτέρα Παρουσία* για τη Σάντα Μαρία Νουόβα, που βρίσκεται σήμερα στον Άγιο Μάρκο, και τον *Ευαγγελισμό* του Πράντο, που φιλοτέχνησε, όπως πάντα, για το Σάν Ντομένικο. Στη *Δευτέρα Παρουσία* ή προοπτική των ανοικτών τάφων οδηγεί στον ουρανό της ημέρας της Κρίσεως, σε να ήταν η σύγκλιση των γραμμών προς το άπειρο το σύμβολο της συγκλίσεως του χρόνου προς την αιωνιότητα. Στον *Ευαγγελισμό*, που τον στολίζει μια πρεντέλα με μικρές σκηνές δουλεμένες με χάρη, το θεϊό επεισόδιο συμβαίνει σε μια στοά με ήμικυκλικές άψιδες. Αυτά τα δυο έργα αποτελούν, χωρίς καμιά αμφιβολία, γνησιότητες εκφράσεις της τέχνης της Αναγέννησης, αν και μπορούμε ακόμα να προσέξουμε τη νευρώδη λεπτότητα, καθαρά γοτθική, του καλλιτέχνη. Η αντίληψη του ζωγράφου για τη φύση συμπίπτει εδώ, όπως και στο χορό των αγγέλων του περίφημου κήπου των έκλεκτων στη *Δευτέρα Παρουσία* και στον *Ευαγγελισμό*, μ' ένα γήινο παράδεισο όλο αθωότητα κι αυθορμητισμό.

**ΠΑΝΤΩΣ** για τον Φρά Τζιοβάννι αρχίζει μια νέα περίοδος λίγο αργότερα, όταν του αναθέτουν να ζωγραφίσει το μεγάλο ιεροφυλάκιο για τους Λιναγιουόλι, το 1433: το σχέδιο του μαρμαρίνου γείσου το ανέθεσαν στον περίφημο γλύπτη Λορέντσο Γκιμπέρτι· έτσι ο μοναχός, που το άστέρι κι η φήμη του όλο κι ανέβαιναν, έπρεπε ν' αντιμετωπίσει επάξια την κρίση του κοινού και τις συζητήσεις των μορφωμένων κριτικών. Δεν μπορούσε πια να περιορίζεται στην εύλαβική λιτότητα ή στους τρυφερούς θρύλους των πρώτων του έργων, που προορίζονταν, σχεδόν αποκλειστικά, για μοναστήρια. Ένώ στις μικρές λειψανοθήκες της Σάντα Μαρία Νοβέλλα ο ζωγράφος μπορούσε να δουλεύει με την τεχνοτροπία των χαριτωμένων μικρογραφιών, στο ιεροφυλάκιο των Λιναγιουόλι υποχρεώθηκε να επιδιώξει ένα ύφος μνημειακό, πιο επιβλητικό κι επίσημο (που είχε σαν αποτέλεσμα να κάνει την Παρθένο ένα μεγάλο είδωλο ακαμπτο κι επιτηδευμένο). Ο θαυμάσιος *Ευαγγελισμός* της Κορτόνας δείχνει πιο ρωμαλέος και δυνατός απ' ό,τι εκείνος του Πράντο. Οί κολόνες της στοάς απόκτησαν μεγαλύτερη σημασία, ή πλατύτερη προοπτική οργανώνει καλύτερα τα αρχιτεκτονήματα, ο άγγελος κινεί το δάχτυλο και μιλά με διαφορετική δραματική δύναμη, ενώ στην πρεντέλα ο νατουραλισμός γίνεται πιο έντονος: ή *Επίσκεψη*, π.χ., δίνει μια εντύπωση προοπτικής από ψηλά, σε μια ατμόσφαιρα όλο αποχρώσεις, και είναι το πρώτο τοπίο της Αναγέννησης που εμπνέεται ζωγράφος απευθείας από τη φύση (πρόκειται για τη θέα της λίμνης Τρασιμένης και του Καστιλιόν ντέλ Λάγκο).

Στα 1435 περίπου ο Φρά Αντζέλικο επιβεβαίωσε πια οριστικά τη νατουραλιστική του τοποθέτηση. Ο τόνος της αφήγησής του πλησιάζει (μέσα στα όρια που υπογραμμίσαμε) πιο πολύ στην πραγματικότητα. Το ίδιο συμβαίνει με την προοπτική, που γίνεται πιο αυστηρή. Όσο για τις μορφές, εξανθρωπίζονται, καθώς εντάσσονται σε πλατύτερους χώρους. Οί γοτθικές ακόμα αποχρώσεις εξαφανίζονται σχεδόν ολότελα, καθώς τις απορροφά ή εξιδανίκευση της μορφής, μέσα σε μια φωτεινή και αιθέρια ατμόσφαιρα. Το μικρό κόσμημα που αναφέραμε κιόλας, ο *Ζαχαρίας γράφει το όνομα του Αγίου Ιωάννη Βαπτιστή* (Άγιος Μάρκος), διαρθρώνει μέσα σ' ένα τριπλό βάθος την

1 - Ο Δαυίδ νέος, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.

2 - Κεφαλή μοναχού, Σαντιγύ, Μουσείο Κοντέ. (Φωτογραφία Giraudon).

3 - Η Παναγία με το Βρέφος, Φλωρεντία, Σάν Ντομένικο ντά Φιέζολε.



3

προοπτική θέα και ή επαφή του με το φως ανάβει ανταύγειες από πολύτιμα πετράδια πάνω στα χρώματα των μικρών μορφών. Η *Αποκαθήλωση* (άλλοτε στη Σάντα Μαρία άλ Τέμπιο και σήμερα στον Άγιο Μάρκο), που χρονολογείται — τουλάχιστον το αρχίνημά της — στα 1436, έχει μια συγκίνηση ελεγειακή, χάρη στο ορθογώνιο σχήμα της εικόνας που περισφίγγει τις μορφές σε να τις σκέπαζε ένα χαμηλό ταβάνι, στη διάχυτη μελαγχολία του δειλινού και των τειχών μιάς έρημης πολιτείας. Άλλα στην άλλη *Αποκαθήλωση*, που βρίσκεται κι αυτή στον Άγιο Μάρκο, ή δράση των δευτερευόντων προσώπων παρουσιάζεται πολύ διαφορετικά, σε μια πολύπλοκη σύνθεση όπου το τοπίο, πλούσιο και ποικίλο, ταυτίζεται, ακολουθώντας έναν ιδιόφυη ρυθμό, με το κάθετο σχήμα του πίνακα, που είναι ακόμα διαρθρωμένος κατά το πρότυπο του γοτθικού τρίπτυχου. Η *Εικόνα Βωμοῦ* της *Ανναλένα* μπορεί να θεωρηθῇ σαν ο πρώτος πίνακας που έχει διάγραμμα τυπικά αναγεννησιακό, χάρη στην ένότητα του χώρου που του δίνει το ορθογώνιο σχήμα, που το πλαισιώνουν παραστάδες με επιστύλια. Η αρχιτεκτονική ισορροπία του βάθους τονίζει την ακριβή θέση κάθε προσώπου, πράγμα που στα γοτθικά πολύπτυχα ήταν ρόλος των χωρισμάτων, ενώ ή κόγχη του θρόνου της Παρθένου υποδέχεται και αξιοποιεί το κεντρικό πρόσωπο. Ο Φρά Αντζέλικο, εξάλλου, δε φοβάται τους αυτοσχεδιασμούς που τον γυρίζουν πίσω, όπως π.χ. στο *Τρίπτυχο* της Κορτόνας, όπου δίνει στις πτυχές των ενδυμάτων σχήμα μισοφέγγαρου. Ένώ στο *Τρίπτυχο* της Περούτζια ακολουθεί την παραδοσιακή πλαισίωση που απαιτούσε όπωςσδήποτε ένα μη φλωρεντινό περιβάλλον, την ξεπερνά με τη σαφήνεια της προοπτικής, τον αρμονικό όγκο των σχημάτων και την ανυπέρβλητη λεπτότητα του φωτός και του χρώματος, που οί τόνοι τους προαναγγέλλουν άμεσα τον Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα. Η πρεντέλα αυτού του έργου, που στην εκτέλεσή



της πήρε ίσως μέρος ο Τζιοβάννι ντι Κονσάλβο, με τη μικρή, ανάμεσα σε άλλες, σκηνή του θαλασσινού θαύματος του Αγίου Νικολάου, έχει το χαρακτήρα μιας Αναγέννησης που θα μπορούσαμε κιόλας να την πούμε ρομαντική.

Αλλά στα 1437 ο πάπας Εϋγένιος Δ' δέχεται ν' αποχωριστή τον Φρά Τζιοβάννι για χάρη των Δομινικανών μεταρρυθμιστών του Αγίου Δομίνικου. Ο καλλιτέχνης κατεβαίνει τότε στον Άγιο Μάρκο, που την αρχιτεκτονική του ανακαίνιση είχε αναλάβει ο Μικελότσι με εντολή — και έξοδα — του Κόζιμο των Μεδίκων. Είχε λοιπόν ο Φρά Αντζέλικο να δουλέψει δίπλα στον ίδιο τον Μικελότσι, στολίζοντας το νέο μοναστήρι μ' ένα σύνολο από τοιχογραφίες που θα ζωντάνευαν και θα τόνωναν το ζήλο των μοναχών. Το μήνυμα του ζωγράφου δεν απευθύνεται πια στο λαό αλλά στον κλειστό χώρο της μονής, σε μορφωμένους και καταρτισμένους αδελφούς. Γι' αυτό και θα σταθί περισσότερο στην ουσία, στα σύμβολα, με μια ώριμότητα πιο «έσωτερική». Θ' αποβάλει, όπως αρμόζει σε μοναχούς, καθετί περιττό, κάθε ἐγκόσμια ματαιότητα, χωρίς όμως να παραμελήσει την επιστήμη, απαραίτητη γι' αυτό το τάγμα των Κηρύκων. Ένα σοφό εικονογραφικό πρόγραμμα κατευθύνει τη διάταξη των πινάκων του. Απέναντι στην είσοδο, στο πρώτο περιστύλιο, ο *Άγιος Δομίνικος στα πόδια του αιματωμένου Έσταυρωμένου*, πάνω σ' ένα έδαφος έντελως γυμνό, μ' έναν κενό στο βάθος ουρανό, δίνει τον τόνο της απόλυτης αυστηρότητας και οδηγεί διαμιάς στην περισυλλογή και την κατάνυξη. Ο Φρά Αντζέλικο ἐγγίζει ἐδώ, μέσα από μια αυξανόμενη απλότητα, μια σαφήνεια σχεδόν γεωμετρική: ή γραμμή του ορίζοντα είναι απόλυτα ευθεία και τα δυο πρόσωπα θα μπορούσαν να ἐγγραφούν μέσα σε κυλινδρικούς δγκους. Ο φορμαλισμός, ἐπιβλητικός και μεγαλόπρεπος, τονίζει το κύρος του δομινικανού τάγματος. Οί πόρτες που βλέπουν στη μονή είναι γεμάτες με μικρά τοξωτά ανοίγματα, που ακολουθούν το παραδοσιακό σχήμα. Ο ἐπισκέπτης που διαβαίνει το κατώφλι του ξενώνα ἀντικρίζει μια χαρακτηριστική σκηνή: ο *Ίησους με περιβολή προσκυνητοῦ γίνεται δεκτός από δυο Δομινικανούς*. Όλη ή ἐκταση του τοίχου του βάθους στη μεγάλη αίθουσα καταλαμβάνεται από μια μεγάλη τοιχογραφία, με θέμα τη *Σταύρωση*, που, από διάφορα ἐγγραφα, μπορούμε να τη χρονολογήσουμε γύρω στα 1441 - 1442. Δεν πρόκειται ἐδώ για μια ξερή ιστορική ἀναπαράσταση του γεγονότος: πραγματικά, ἐκτός από τη Μαρία και τον Άγιο Ίωάννη, παρευρίσκονται οί ἅγιοι ιδρυτές των κυριότερων μοναστικών ταγμάτων, καθώς και οί μεγάλοι Άγιοι που τιμά ή Φλωρεντία, όπως ο Κοσμάς κι ο Δαμιανός, προστάτες της οίκογένειας των Μεδίκων. Η δραματική ἐκφραση περιορίζεται σε μια παραλλαγή πάνω στο θέμα της εὐλαβικής κι ἐπίσημης οδύνης αὐτῶν των μεγάλων μοναχῶν, των «τεθλιμμένων και θρηνούντων» (Βαζάρι), μ' έναν ἀχανή ουρανό στο βάθος. Ο ουρανός, καθώς έχει φύγει το γαλάζιο του χρώμα, σήμερα είναι κόκκινος (ἀπό το κόκκινο χρώμα της προκαταρκτικής ἐργασίας), πράγμα που δημιουργεί μια ἐντύπωση ἀκόμα πιο ὑποβλητική.

ΤΟ ΕΠΑΝΩ ΠΑΤΩΜΑ του Αγίου Μάρκου είναι ολόκληρο ένας λιτός κοιτώνας, με μικρά κελιά που ἀνοίγουν σε μεγάλους διαδρόμους. Το ὕψος του ζωγράφου είναι λιτό και ρωμαλέο και δίνει, όπως και στο κάτω πάτωμα, το χαρακτήρα του στο χώρο. Ο *Εὐαγγελισμός* της εισόδου, που ή βαριά του αρχιτεκτονική μοιάζει μ' αὐτήν που διάλεξε ο Μικελότσο για τις στοές του μοναστηριοῦ, σφραγίζεται ἀπό τα χαρακτηριστικά μιας Αναγέννησης σχεδόν «ρωμανικής». Αλλά ἐκεί που ο Φρά Αντζέλικο ξεπερνά τον ἑαυτό του είναι στίς μικρές τοξωτές τοιχογραφίες των κελιῶν. Έδώ ο διάλογος είναι βαθιά προσωπικός, ὑποταγμένος ἀλλά ἀνήσυχος. Και το ἐπεισόδιο, που συνοψίζεται και περιορίζεται σ' έναν κλειστό χώρο προσευχής, συγκεντρώνει μέσα του τις πιο ὑψηλές πνευματικές δυνα-

τότητες. Κι ἐδώ ο *Εὐαγγελισμός*: έχει την απλότητα ἐνός «Ἄβε Μαρία» και το βλέμμα βυθίζεται ἀμέσως σε μια βαθιά προοπτική, χωρίς ἐντυπωσιακά ἐμφέ στο πρώτο ἐπίπεδο. Αλλά οί νευρώσεις στους θόλους, οί ἐναλλαγές φωτεινότητας ἀπό τον ἕνα στον ἄλλο ἀσβεστωμένο τοίχο, μια σκιά, μια μισανοιγμένη πόρτα, όλα ἀποκτοῦν ἐντονη σημασία, σάν τα λόγια που προφέρονται στην καρδιά της σιωπής και της περισυλλογής. Η μορφή τείνει σε μια λεπτότητα καθαρὰ πνευματική, ὅπως στη γονατιστή Παρθένο. Σ' αὐτές τις σκηνές, ή παράδοση παρουσία του Μάρτυρος Αγίου Πέτρου ή του Αγίου Δομίνικου — που τότε φέρνει στη μνήμη την ὑπέρτατη θυσία για την ὁποία πρέπει πάντα να είναι ἐτοιμος κάθε Δομινικανός, τότε θυμίζει το δόγμα του τάγματος — ἀποτελεῖ ἕνα ἄλλο μέσο για να τονώσει ἀποτελεσματικά την εὐλάβεια του μοναχοῦ που προσεύχεται.

Η κριτική ξεχώρισε, χωρίς καμιά ἀμφιβολία, τα ἴχνη διαφόρων συνεργατῶν στην ἐκτέλεση των τοιχογραφιῶν στα σαράντα περίπου κελιά. Ο Φρά Τζιοβάννι πρέπει να κατεύθυνε την ἐκτέλεση ολόκληρου του τοιχογραφικοῦ ἐργου, που ἐγινε χωρίς καμιά λογική τάξη διαδοχής, παίρνοντας ίσως ὑπόψη του τις διαθέσεις και τις προτιμήσεις του κάθε μοναχοῦ: φτάνει ἔτσι, με τον αὐθορμητισμό της ἐμπνεύσεως, σε πολὺ ὑψηλές ἐκφραστικές κορυφές. Πῶς να μὴν ἀναφέρωμε ἐπίσης το *Μὴ μοῦ ἄπτου*, με την ἀλησμόνητη φρεσκάδα και την ολόδροση πρασινάδα του κήπου του, και το Χριστὸ κηπουρὸ να διαβαίνει μ' ἀνάλαφρο βῆμα πάνω στο γρασίδι, με τις ἄκρες των ποδιῶν γυρισμένες, ὅπως στη γοτθική τέχνη; Ο συμβολισμός του *Προπηλακισμένου Χριστοῦ* ἀναφέρεται μόνο σὰ μια ἀνάμνηση πίσω ἀπό τις δυο καθισμένες μορφές, βυθισμένες στους συλλογισμούς τους, που δεν είναι ἄλλοι ἀπὸ την Παρθένο και τον Άγιο Δομίνικο. Η *Μεταμόρφωση* τοποθετεῖ το Χριστὸ στο κέντρο μιᾶς δόξας ἐκτυφλωτικής λευκότητας. Η *Στέψη της Παρθένου* τοποθετεῖται στο κέντρο κύκλων ὁλοένα πιο διάφανων και ἀυλων, που μεταβάλλουν την «ἀέρινη» (ἀπὸ ψηλά) προοπτική σε «οὐράνια προοπτική». Και στην τοιχογραφία του διαδρόμου, με την *Παναγία και Ἀγίους*, ή ρυθμισμένη αρχιτεκτονική του βάθους — με την ἀναγεννησιακή ὄψη και με την τέλεια ἰσορροπία της συνθέσεως, της τόσο συγκεντρωτικής και συμμετρικής — είναι σὰ να ὑποβάλλει, χάρη σε μια αἰσθητική ἁρμονία πολὺ κλασική, με φόρμες αὐστηρές και συνάμα τέλειες, το ἴδιο τὸ θρησκευτικὸ δῖραμα: τὸ λεπτὸ φῶς που χαϊδεύει τὰ ἀρχιτεκτονήματα, ἐξαγνίζοντας και ἐξυψώνοντας την ὕλική τους ὁμορφιά, είναι σὰ ν' ἀναφέρεται στη δύναμη που έχει ή πίστη ν' ἀπολυτρώνη, να φωτίσει και να μεταμορφώνη.

Σ ΧΕΛΑΘΝ την ἴδια ἐποχή ο Φρά Αντζέλικο είχε ζωγραφίσει τὸ *Πολύπτυχο* της μεγάλης Αγίας Τράπεζας της ἐκκλησίας του Αγίου Μάρκου, τονίζοντας ἐδώ κυρίως την ἐξωτερική αἴγλη. Η φοβερή φθορά που προκάλεσε μιᾶ ἀπρόσεκτη συντήρηση με βάση τη σόδα είναι σίγουρα μιᾶ ἀπὸ τις πιο σημαντικές καταστροφές που ἐπληξαν ποτὲ τὸ θησαυρὸ της φλωρεντινῆς Αναγέννησης. Τὸ *Πολύπτυχο* ἀποτελοῦσε πραγματικά, ὅπως μπορούμε να διαπιστώσουμε ἀκόμα και σήμερα, τὸ κυριότερο ἔργο του Φρά Αντζέλικο σ' αὐτὸ τὸ εἶδος: τεράστιο και ἐπίσημο, ἐπιτηδευμένο και λεπτότατο, με τὰ θαυμάσια ἰσορροπημένα του ἀρχιτεκτονήματα να χρησιμεύουν σάν πλαίσια σε διακοσμητικούς αὐτοσχεδιασμούς ἀπ' τοὺς πιο ἀφηρημένους, ὅπως τὸ ἀνατολίτικο χαλί. Τὸ *Πολύπτυχο* είχε μιᾶ πρεντέλα που ἱστοροῦσε ἐννιά σκηνές ἀπὸ τὸ συναξάρι των Αγίων Κοσμά και Δαμιανοῦ, σκορπισμένες σήμερα σε διάφορα μουσεῖα: τὸ σύνολο ἀποτελεῖ, χάρη στον ἀριστοτεχνικό του ρεαλισμὸ και τον ἀνετο μορφοπλαστικό του ρυθμό, τὸ ἀριστουργηματικότερο ἔργο του Αντζέλικο σ' αὐτὸ τὸ εἶδος.

Οί τοιχογραφίες του μοναστηριοῦ του Αγίου Μάρκου ἀκολουθοῦν μιᾶ τεχνοτροπία που θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε



επιστροφή στο δέκατο τέταρτο αιώνα και δίνουν την απόδειξη της φανερώσεως επιθυμίας του καλλιτέχνη να μείνη στο περιθώριο του Αναγεννησιακού κύκλου. Κι όμως, στα μέσα αυτού του αιώνα, η φλωρεντινή Αναγέννηση έχει εξορμήσει ακάθεκτη. Κι όταν ένας ούμανιστής ταπεινής καταγωγής, ο Νικόλαος Ε', ανεβαίνει στον παπικό θρόνο (1447), ο ούμανισμός θριαμβεύει ακόμα και στο Βατικανό. Ο Φρά Τζιοβάννι, με το βαθιά ταπεινό και υποταγμένο πνεύμα του, αγνοεί τόσο την ανταρσία όσο και τον ατομικισμό και διαλέγει αυθόρμητα αυτό τον προσανατολισμό. Όταν θα κληθῇ να ζωγραφίσει το μικρό παρεκκλήσι του πάπα Νικολάου, θα κατορθώση, ερμηνεύοντας τις νέες απαιτήσεις της παπικής αὐλῆς, να προβάλλῃ έναν ούμανισμό καθαρά καθολικό, όπως στον Άγιο Μάρκο είχε αποδώσει με διαλεγμένα μέσα τη λιτότητα που ζητούσε ο Άγιος Αντονίνο, ἢ όπως είχε ακολουθήσει, στην ἀρχὴ της σταδιοδρομίας του, στο Σάν Ντομένικο ντὰ Φιέζολε, τη χαρωπή ἀθωότητα που κήρυττε ο ἀξιωμακάριστος Δομίνικος.

**Μ**ΙΑ ΠΝΟΗ μεγαλόπρεπη, πραγματικά ρωμαϊκή, ζωντανεύει τις *Σκηνές τοῦ βίου τῶν πρωτομαρτύρων* Ἀγίου Στεφάνου καὶ Ἀγίου Λαυρεντίου που εἰκονίζονται στην Καπέλλα Νικολίνα. Ἡ ἱερὴ ἱστορία ὄχι μόνο «ἐκλατινίζεται» ἐδῶ, παρὰ ἀποκτᾶ κι ἕνα ρυθμὸ λιτὸ καὶ ἐπικὸ συνάμα: οἱ δύο Ἅγιοι συζητοῦν μετὰ τις εἰδωλοατρικὲς ἀρχές, κηρύττουν τὸ Λόγο στὸ προσεκτικὸ πλῆθος, χειροτονοῦνται ἱερεῖς μέσα σὲ κλασικὲς βασιλικές, μεγαλόπρεπες καὶ καλοχτισμένες, ἐλεοῦν τὸ λαὸ καὶ τέλος ἀντιμετωπίζουν θαρραλέα τὸ μαρτυρικὸ θάνατο.

Ἡ χριστιανικὴ ἀθωότητα τῆς φαντασίας τοῦ Ἀντζέλικο δὲν ἔχασε τίποτα ἀπὸ τὴν πρωτινὴ της ἀγνότητα, μόνο που στηρίζεται τώρα σὲ μιὰ στέρεη παιδεία. Ὁ διάκοσμος καὶ τὰ κοσμήματα ἀπλώνονται μετὰ μεγαλύτερη ἄνεση, τὰ χρώματα γίνονται πιὸ ἐπιτηδευμένα καὶ λαμπερά καὶ τὰ ἐπεισόδια ξετυλίγονται μετὰ ζωντάνια. Τὸ σύμβολο μιᾶς τέτοιας τέχνης ἐνώνει τὴν κληρονομιά τῆς πολυτελοῦς ρωμαϊκῆς μεγαλοπρέπειας ὅπως τὴ δέχεται ἡ Ἐκκλησία μετὰ τὴν παγκοσμιότητα ἐνὸς ἱεραρχικὰ διαρθρωμένου καθολικισμοῦ.

Λίγοι καλλιτέχνες μπόρεσαν νὰ προσαρμοστοῦν μετὰ τόση εὐκολία, ὅπως ὁ Φρά Ἀντζέλικο, που παρ' ὅλ' αὐτὰ ἔμεινε ἀπόλυτα πιστὸς στὸν ἑαυτό του. Στὶς *Ἱστορίες τοῦ Χριστοῦ*, π.χ., που ζωγράφησε πάνω στὶς πόρτες τοῦ ἐρμαρίου τῆς Σαντίσσιμα Ἀννουντσιάτα τὸ 1448, ὁ καλλιτέχνης ἀπευθύνεται ξανά στὸ μέσο πιστό. Τὸ ὕψος του ἐδῶ ἀπλουστεύεται, γίνεται μιὰ λαϊκὴ ἀφήγηση ὅλο ζωντάνια. Κι ὁμως ἀπὸ σκηνὴ σὲ σκηνὴ — παρὰ τὶς μερικὲς κάμψεις που ὀφείλονται στὴ συνεργασία τῶν βοηθῶν του — γίνεται φανερὴ ἡ ἀναζήτησις μιᾶς νέας ἀτμόσφαιρας καὶ

νέων ἐντυπώσεων: τὰ τοπία, τὰ ἐσωτερικὰ μετὰ τὶς ζωηρὲς καὶ ὅλο ρεαλισμὸ λεπτομέρειες ἀπελευθερώνουν μιὰ φαντασία ἀκόμα πιὸ γόνιμη ἀπ' αὐτὴν που τοῦ ἀναγνωρίζουν γενικά.

Αὐτὸς ὁ πολὺ μεγάλος καλλιτέχνης διάλεξε μοναχὸς του, θαρρετά, τὰ ὄριά του· κι αὐτὰ εἶναι που συνέβαλαν οὐσιαστικὰ στὸ νὰ ἀναδειχθῇ σὰν ὁ μοναδικὸς Φρά Ἀντζέλικο ἀνάμεσα στοὺς μεγάλους ζωγράφους τῆς Αναγέννησης. Ἡ κριτικὴ βεβαιώνει ὅτι μιὰ ὁλόκληρη πλευρὰ τοῦ ταλέντου τοῦ Φιλίππο Λίππι ἐπηρεάστηκε ἀπ' αὐτόν. Μποροῦμε νὰ προσθέσωμε ὅτι ἐπηρέασε σημαντικὰ ἐπίσης καὶ τὸν Ντομένικο Βενετσιάνο καὶ τὸν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα. Ὁ Φρά Τζιοβάννι εἶχε λύσει, ὅσο τὸν ἐνδιέφερε, τὸ μεγάλο πρόβλημα τοῦ φυσικοῦ χώρου — φωτὸς, μιὰ καταπληκτικὴ πραγμάτωση που πέτυχε παράλληλα μετὰ τὴν Ἀναγέννηση τοῦ Βορρᾶ. Ὁ Φρά Ἀντζέλικο προώθησε σημαντικὰ αὐτὴ τὴν ἀνακάλυψη, δαμάζοντας συνάμα τὶς ὑπερβολὲς τοῦ ἀνατομισμοῦ, τοῦ ρεαλισμοῦ, τῆς ἀρχαιολογίας, ὅπου κινδύνευε νὰ πέσῃ ἡ φλωρεντινὴ ζωγραφικὴ τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα. Ἡ διαίσθησις τοῦ Ροῦμχορ-Χέγκελ, που προαισθάνθηκε συμπληρωματικὲς σχέσεις ἀνάμεσα στὸν Μαζάτσιο καὶ τὸν Φρά Ἀντζέλικο, φαίνεται σωστὴ· ὁ ἕνας στρεφόταν πρὸς τὸν ἐξωτερικὸ κόσμον μετὰ ἀρρενωπὴ ἔνταση, γιὰ νὰ ἐπιτύχῃ, μετὰ δύναμη ὅλο ἀξιοπρέπεια, τὴ φυσικὴ παρουσία τῶν μορφῶν καὶ τὸ συντονισμό τους· ὁ ἄλλος στρεφόταν στὶς μύχιες ἐμβαθύνσεις καὶ σ' ἕναν «ἐσωτερικὸ συντονισμό». Καὶ οἱ δύο τους συνέβαλαν στὸ νὰ σχηματιστοῦν τὰ χαρακτηριστικὰ, ἡ φυσικὴ ζωντάνια καὶ ἡ θρησκευτικὴ δροσιά, που ἀποτελοῦν τὴ μαγευτικὴ χάρι τῆς πρώιμης Ἀναγέννησης.

**Κ**ΑΙ ΟΜΩΣ στὴν ταφόπετρα που τὸν σκεπάζει, στὴ Σάντα Μαρία σόπρα Μινέρβα στὴ Ρώμη, διαβάζομε ὅτι ἡ δόξα τοῦ ζωγράφου δὲν ἦταν ὅτι στάθηκε ἕνας νέος Ἀπελλῆς, παρὰ ὅτι φλεγόταν ἀπὸ ἕνα μοναδικὸ ἔλεος. Τὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ Ἀντζέλικο δὲν ἦταν τόσο γόνιμα (ἀρνήθηκε τὴν παραγγελίαν τοιχογραφιῶν γιὰ τὸ χορὸ τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ Πράτο), ἴσως γιὰτὶ θέλησε ν' ἀφοσιωθῇ ὁλοκληρωτικὰ στὰ ἡγουμενικά του καθήκοντα στὴ μονὴ τοῦ Φιέζολε. Μέσα στὴν Ἀναγέννηση, που ἤθελε ν' ἀντικαταστήσῃ τὸ ἰδανικὸ τῆς σωτηρίας τῶν ψυχῶν καὶ τῆς αἰώνιας ζωῆς μ' ἐκεῖνο τῆς ἀνθρώπινης καὶ γήινης δόξας, ὁ Φρά Ἀντζέλικο παραμένει μιὰ φυσιογνωμία ὁλότελα ξεχωριστή, σχεδὸν μιὰ μαρτυρία τοῦ Μεσαίωνα. Ἀφοῦ τονίσαμε τὰ ἐκούσια ὅρια που ἔταξε στὸν ἑαυτό του ὁ Φρά Τζιοβάννι, πρέπει νὰ προσθέσωμε ὅτι κατόρθωσε νὰ τὰ ξεπεράσῃ μετὰ στόχο τὸ ἀπόλυτο.

*Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Π. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ*



## Οι πίνακες



**I. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΠΡΟΣΤΑΤΙΣ ΤΩΝ ΔΟΜΙΝΙΚΑΝΩΝ.** Φλωρεντία, Μουσείο 'Αγίου Μάρκου. — Μιά από τις πολλές μικρογραφίες του θαυμάσιου *Λειτουργικού βιβλίου 558*, που μπορεί να χρονολογηθεί γύρω στα 1430. Μέσα σε μία πλούσια και ζωντανή διακόσμηση, μορφές αγίων λεπτές και ιερατικές εγγράφονται μέσα στα πρωτογράμματα σε σκηνές μεγάλης χρωματικής ευαισθησίας.



**II - III. ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ** (γύρω στα 1430 — 105 × 210 εκ.). Φλωρεντία, Μουσείο 'Αγίου Μάρκου. — Η σύνθεση αποκτά, παρά το περιορισμένο σχήμα και τη λεπτομερειακή απόδοση, ένα μεγαλειώδες ύφος που υπογραμμίζουν η προοπτική των τάφων και το άνοιγμα του ούρανιου ήμικυκλίου. Αριστερά, ο Φρά 'Αντζέλικο δημιουργεί το γλυκύτατο δράμα ενός παραδείσιου γεμάτου από χαρά.



**IV. ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ** (160 × 180 εκ.). Κορτόνα, Μουσείο της 'Επισκοπής. — Από τους πίνακες μ' αυτό το θέμα, που το ζωγράφισε τόσο συχνά και με τόση μαστοριά, αυτός ο πίνακας (1433 - 1434) είναι το άριστο έργο του Φρά 'Αντζέλικο. Πιο ώριμος από τον *Ευαγγελισμό* του Πράντο, χαρακτηρίζεται από κάποιο νατουραλισμό και ένα σφρίγος που προαναγγέλλουν την 'Αναγέννηση.



**V. Η ΕΠΙΣΚΕΨΗ** (λεπτομέρεια από την πρεντέλα του *Ευαγγελισμού*). Κορτόνα, Μουσείο της 'Επισκοπής. — Ο Φρά 'Αντζέλικο μεταμορφώνει την πραγματικότητα σ' αυτή τη σύνθεση με τους απότομους και γυμνούς βράχους και τα σχεδόν κυβικά κτίρια· τα πρόσωπα αποπνέουν μία χάρη άγγελική. Οι διασκεδαστικές λεπτομέρειες (ή περίεργη υπηρέτρια, ή συνοδός) τονίζουν το σύνολο.



**VI. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΚΑΙ ΕΞΙ ΑΓΙΟΥΣ Ή Η ΙΕΡΗ ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ ΤΗΣ ΑΝΝΑΛΕΝΑ** (180 × 202 εκ.). Φλωρεντία, Μουσείο 'Αγίου Μάρκου. — Η επίδραση του Λορέντσο Μόνακο είναι εδώ φανερή, αλλά οι αυστηρές πτυχώσεις, ή μεγάλη σαφήνεια του χώρου και ή προοπτική που καταλήγει στο θρόνο διαφεύδουν την πολύ παλιά χρονολόγηση που ήταν δεκτή πρώτα.



**VII. Η ΣΤΕΨΗ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΟΥ** (42 × 25 εκ.). Φλωρεντία, Μουσείο 'Αγίου Μάρκου. — Είναι ένα από τα τέσσερα ιεροφυλάκια που ζωγράφισε ο 'Αντζέλικο για τον μοναχό Μάζι της Σάντα Μαρία Νοβέλλα, που πέθανε στα 1434. Προαναγγέλλει τη μεγάλη *Στέψη* (σήμερα στο Λούβρο) και φτάνει σε μία εξαιρετική ποιότητα στους γαλάζιους τόνους των μικρών μορφών της πρεντέλας.



**VIII. Η ΑΠΟΚΑΘΛΩΣΗ** (176 × 185 εκ.). Φλωρεντία, Μουσείο 'Αγίου Μάρκου. — Αυτό το έργο, που προέρχεται απ' το σκευοφυλάκιο της Σάντα Τρινιτά ('Αγίας Τριάδος), το είχε άρχεις — τουλάχιστο τους πυργίσκους και την πρεντέλα — ο Λορέντσο Μόνακο. Μπορεί να χρονολογηθεί στα 1435 περίπου. Μέσα στη χαμογελαστή φύση, αυτή ή πένθιμη σκηνή παίρνει ένα τόνο ελεγειακό.



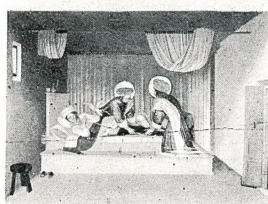
**IX. Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΜΠΑΡΙ, Η ΚΛΗΣΗ ΤΟΥ, Ο ΑΓΙΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΤΡΙΑ ΠΑΙΔΙΑ** (λεπτομέρεια της πρεντέλας του Τρίπτυχου της Περούτζια, 33 × 63 εκ.). Ρώμη, Πινακοθήκη του Βατικανού. — Το τρίπτυχο αυτό, που βρισκόταν στην εκκλησία του 'Αγίου Δομνίκου στην Περούτζια, φυλάσσεται σήμερα στην Πινακοθήκη της ίδιας πόλης. Έγινε πιθανόν στα 1437.



**X - XI. Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΒΑΖΕΙ ΝΑ ΞΕΦΟΡΤΩΣΟΥΝ ΤΟ ΣΙΤΑΡΙ ΚΑΙ ΣΩΖΕΙ ΕΝΑ ΠΛΟΙΟ ΑΠΟ ΝΑΥΑΓΙΟ** (λεπτομέρεια της πρεντέλας του Τρίπτυχου της Περούτζια, 33 × 63 εκ.). Ρώμη, Πινακοθήκη του Βατικανού. — Ένας όγκος από βράχια χωρίζει την αφήγηση των δυο θαυμάτων. Ίσως εδώ βοήθησε ο Τζιοβάννι ντι Κονσάλβο (ο «Ζωγράφος της Μονής των Πορτοκαλιών»).



**XII. Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΤΑΜΑΤΑ ΤΟ ΧΕΡΙ ΤΟΥ ΔΗΜΙΟΥ** (λεπτομέρεια της πρεντέλας του Τρίπτυχου της Περούτζια, 33 × 63 εκ.). Περούτζια, 'Εθνική Πινακοθήκη της 'Ομβρικής. — Στρατιώτες και κατάδικοι είναι αντικριστά στους προύχοντες της πόλης· αυτή ή γαλήνια διάταξη, το τοπίο και το όχρωμένο τείχος δίνουν στο τραγικό σύνολο μία αρμονική ισορροπία.



**XIII. ΕΝΑ ΘΑΥΜΑ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΚΟΣΜΑ ΚΑΙ ΔΑΜΙΑΝΟΥ** (λεπτομέρεια της πρεντέλας του Πολύπτυχου του 'Αγίου Μάρκου, 37 × 45 εκ.). Φλωρεντία, Μουσείο 'Αγίου Μάρκου. — Οι δυο 'Αγιοι αντικαθιστούν το άρρωστο πόδι του διάκου 'Ιουστινιανού μ' ένα άλλο γερό που πήραν από έναν Μαύρο θαμμένο στο γειτονικό κοιμητήριο. Η ανάλυση των φωτεινών μεταβάσεων είναι πολύ προχωρημένη.



**XIV. ΣΤΑΥΡΩΣΗ** (1438 - 1443, 32,5 × 22,5 εκ., λεπτομέρεια από το Πολύπτυχο του 'Αγίου Μάρκου). Φλωρεντία, Μουσείο 'Αγίου Μάρκου. — Με τη μεγαλόπρεπη έπισημότητά του, που μπορεί να συγκριθεί με τις *Σταυρώσεις* του Μαζάτσιο στη Νεάπολη και του Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα στο Ζανσεπόλκρο, το κομμάτι αυτό αρκεί για να δώσει μία ιδέα της εξαιρετικής ποιότητας του Πολύπτυχου.



**XV. ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ** (1437 περίπου, 233 × 323 εκ.). Φλωρεντία, Μουσείο 'Αγίου Μάρκου. — Στην είσοδο του κοιτώνα, αυτή ή τοιχογραφία με τη λιτή της απλότητα και το σφρίγος των μορφών θυμίζει την τεχνολογία της αρχιτεκτονικής που ακολούθησε ο Μικελότσι στη μονή του 'Αγίου Μάρκου. Το ύφος του ζωγράφου είναι αυστηρό και έγγίζει μία πολύ υψηλή πνευματικότητα.



**XVI. Ο ΑΓΙΟΣ ΛΑΥΡΕΝΤΙΟΣ ΜΟΙΡΑΖΕΙ ΤΑ ΥΠΑΡΧΟΝΤΑ ΤΟΥ ΣΤΟΥΣ ΦΤΩΧΟΥΣ** (1447 - 1455). Βατικανό, Παρεκκλήσιο του 'Αγίου Νικολάου Ε'. — Για την παπική αθήνη, ο Φρά 'Αντζέλικο εικονογραφεί τους θρόλους των χριστιανικών άρετών με μία μεγαλοπρέπεια ανάξια της αυτοκρατορικής Ρώμης. Τον 'Αγιο περιτριγυρίζουν ζητιάνοι που έχουν ύφος συγκρατημένο κι όλο αξιοπρέπεια.



**XVII. Ο ΖΑΧΑΡΙΑΣ ΓΡΑΦΕΙ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΥ ΒΑΠΤΙΣΤΗ** (26 × 24 εκ., λεπτομέρεια). Φλωρεντία, Μουσείο 'Αγίου Μάρκου. — Αυτό το έργο του Φρά 'Αντζέλικο, με την έμπνευσή του, θυμίζει πολύ έναν άλλο πίνακα της συλλογής Des Cars· έχει στενές σχέσεις με τον Μαζάτσιο και την 'Αναγέννηση, τόσο στη δομή όσο και στην ψυχολογία των προσώπων.













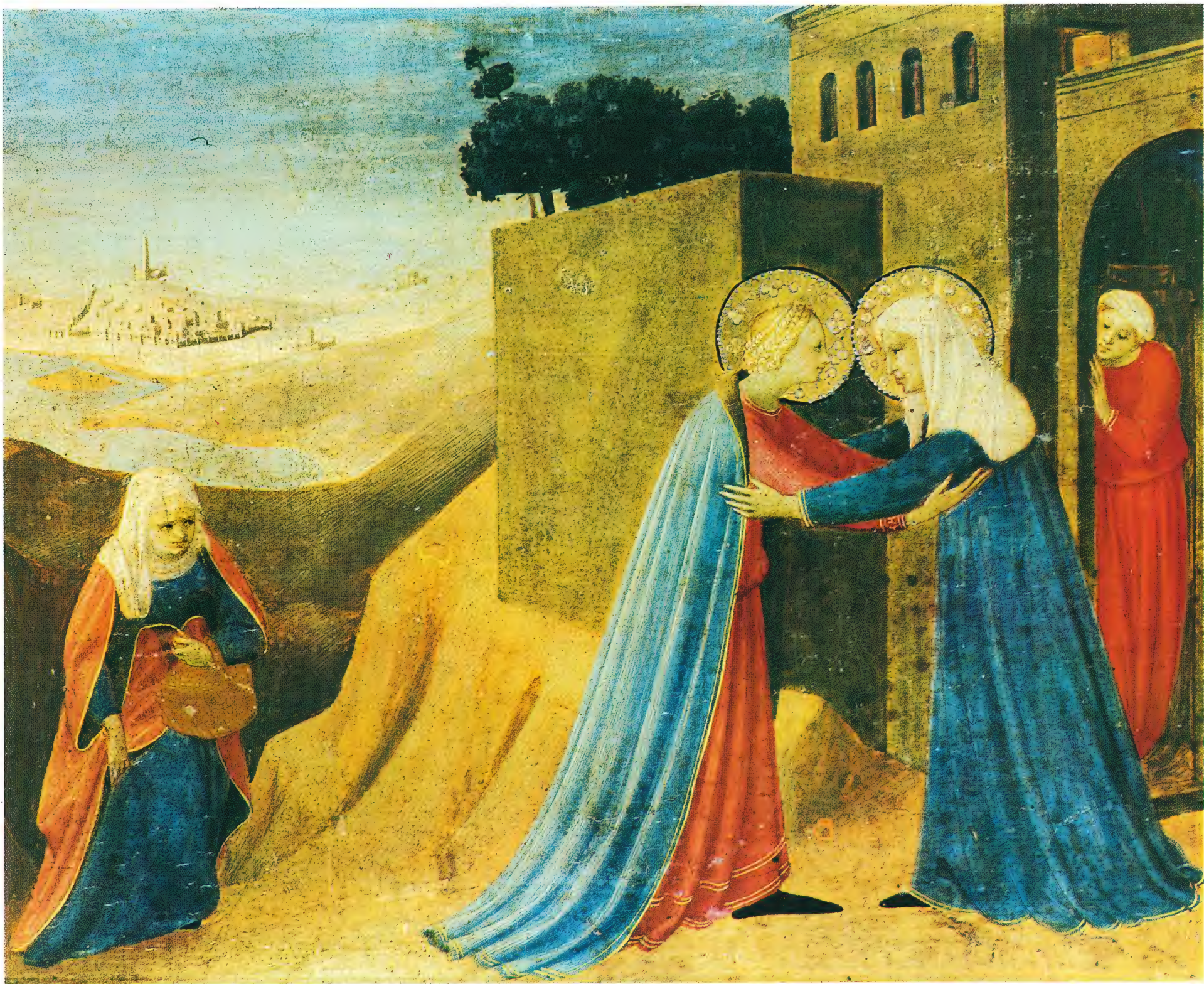




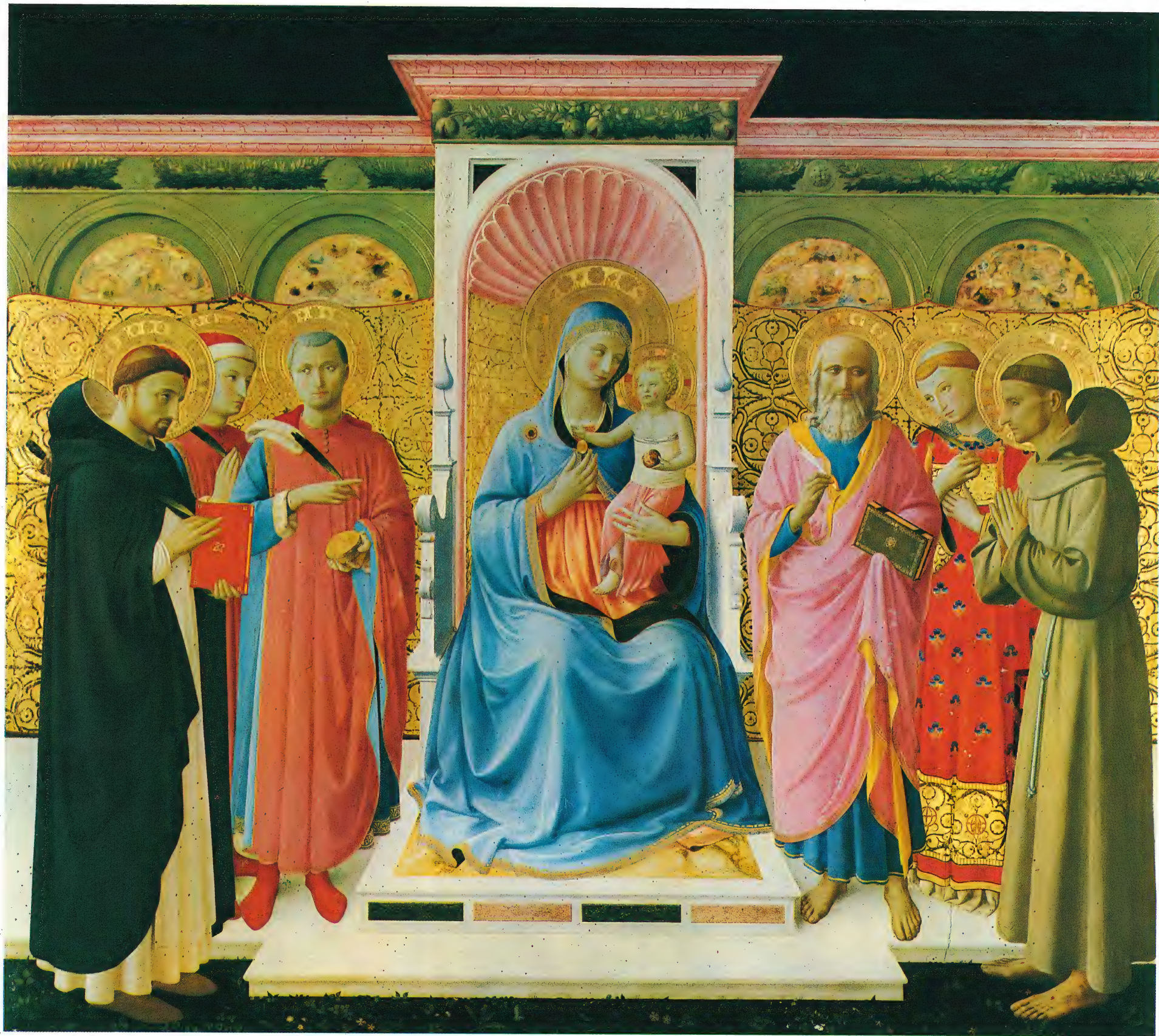




































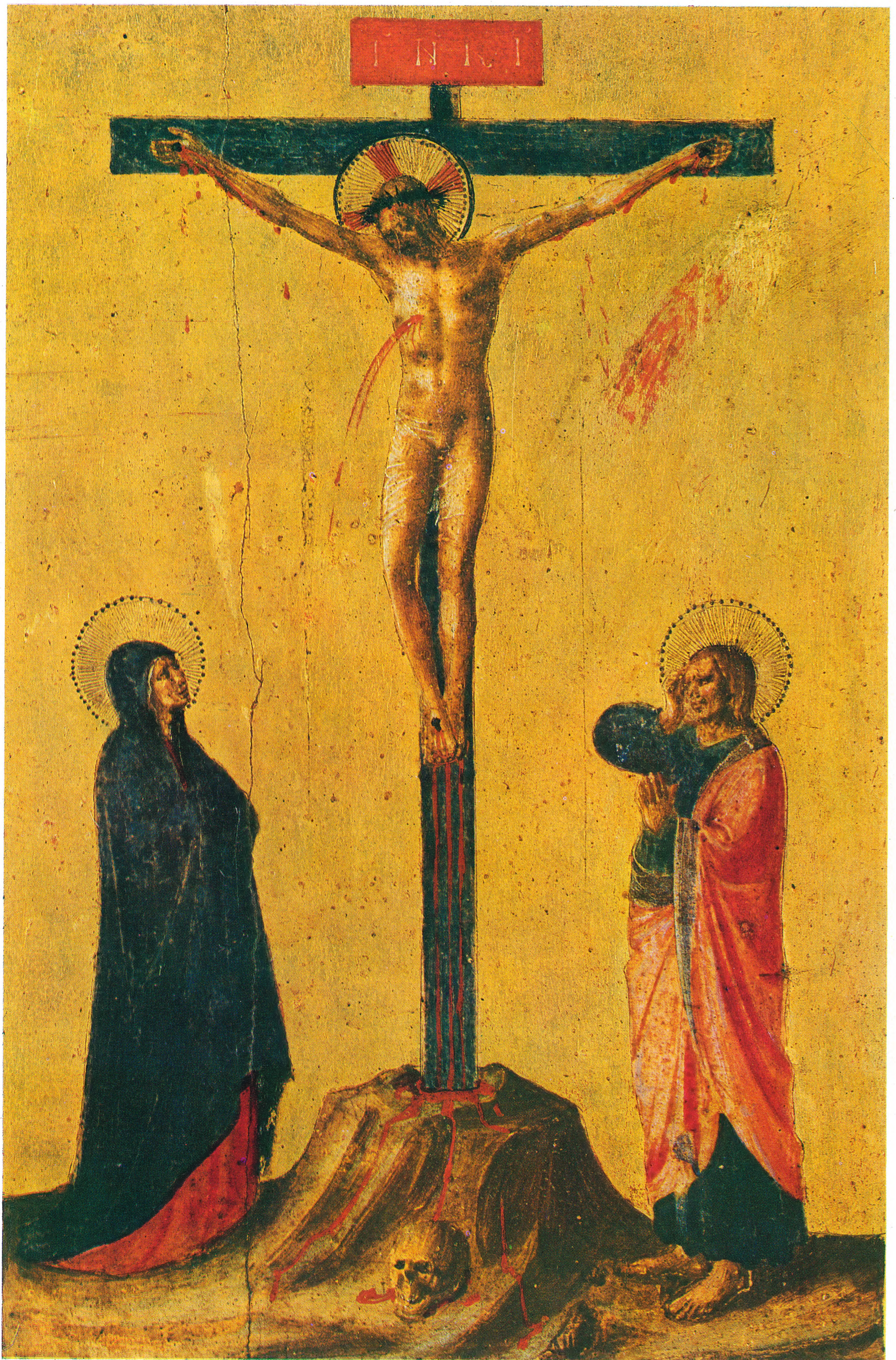








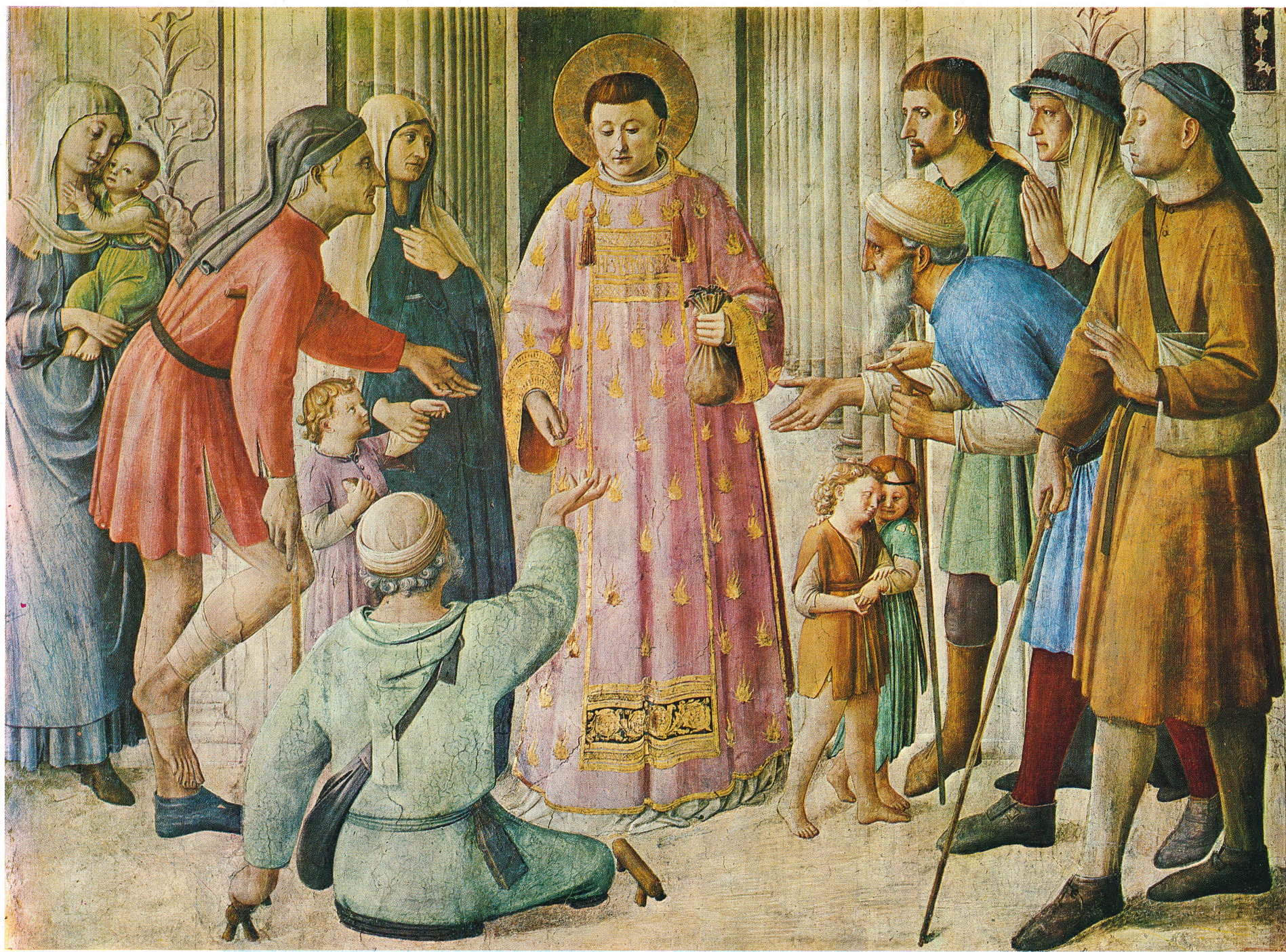














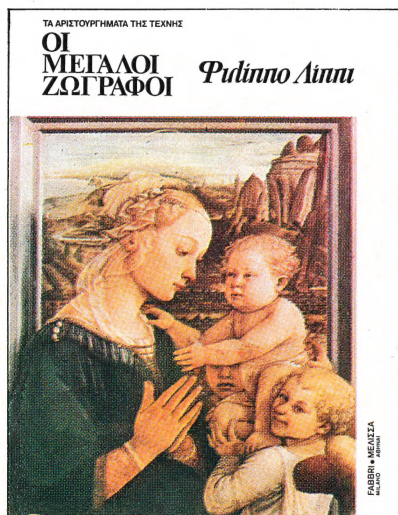
# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Μιά έκδοση - προσφορά τών Οίκων FABBRI-MELISSA

«Ένα έργο τέχνης γεμάτο έργα τέχνης»

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Το επόμενο τεύχος μας:



Ήδη εκκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ
2. Τουλουζ-Λωτρέκ
3. Βαν Γκόγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ένγκρ
7. Μανέ
8. Μονέ
9. Ντεγκά
10. Σεζάν
11. Ρουσσώ
12. Σερά
13. Ένσορ
14. Ντωμιέ
15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α'
17. Τζιόττο β'
18. Πάολο Ουτσέλλο
19. Λεονάρντο ντα Βίντσι
20. Βαν Άνκ
21. Βαν ντερ Βάουντεν
22. Μποττιτσέλλι

Οι εικόνες των εξωφύλλων των τευχών, ξανατυπώθηκαν και συμπεριελήφθηκαν στο βιβλιοδετημένο τόμο.

**Ή αρίθμηση των σελίδων του τεύχους έγινε με βάση τη σειρά που ακολουθήσαμε στη βιβλιοδεσία του τόμου.**

Μερικοί από τους

## «ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μαντένια	Ρέμπραντ
Ίερώνυμος Μπός	Γκόγια
Ντύρερ	Νταβίντ
Μιχαήλ Άγγελος	Ματίς
Ραφαήλ	Πικάσσο
Τισιανός	Μοντιλιάνι
Χόλμπαϊν	Ντέ Κίρικο
Μπρέγκελ	Γύζης
Έλ Γκρέκο	Λύτρας
Ροδμπενς	Βολανάκης
Βελάσκειθ	Παρθένης κ.ά.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Από τον Τζιόττο στην Αναγέννηση
2. Αναγέννηση
3. Από τον 17ο Αιώνα στον 19ο
4. Από τον 19ο Αιώνα στον 20ο
5. Εικοστός Αιώνας
6. Έλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI-«MELISSA»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «MELISSA»  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

## Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1. Ή βιβλιοδεσία του έργου είναι στερεά, καλλιτεχνική και κοσμεύεται από πολύχρωμη κουβερτούρα. Ο κάθε τόμος είναι τοποθετημένος μέσα σε θήκη από χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οι προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στο βιβλιοπωλείο μας (Πανεπιστημίου 34 στο ΚΕΝΤΡΟ της στοάς) τα τεύχη 1-15 θα παραλαμβάνουν το βιβλιοδετημένο τόμο αφού καταβάλουν δρχ. 150 για την αξία της βιβλιοδεσίας. Για την αριότερη εμφάνιση του τόμου ξανατυπώσαμε τις 15 έγχρωμες εικόνες των εξωφύλλων και τις τοποθετήσαμε στο τόμο. Επίσης προσθέσαμε οκτώ σελίδες με τα περιεχόμενα και τα εγρήνηρια του τόμου.

3. Ή ανταλλαγή των τευχών με βιβλιοδετημένους τόμους θα αρχίσει από τις 20 Μαρτίου.

Οι Έκδοτικοί Οίκοι «FABBRI» και «MELISSA» παρουσιάζουν στην Ελλάδα τη μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο, την έκδοση

## «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θα ολοκληρωθούν σε ένα χρόνο, σε έξι πολυτελέστατους τόμους με πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θα έχουν συνολικά πάνω από 800 σελίδες κειμένου και 1.600 έγχρωμες όλοσέλιδες εικόνες.

Κάθε τόμος θα περιλαμβάνει 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ο τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ είναι μια έργασια πρωτότυπη και μοναδική στη χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ένα ξεχωριστό πολυτελές τεύχος-βιβλίο, κι ένας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ένα βιβλίο που θα περιέχει τη βιογραφία του, υπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια και κριτικές πληροφορίες για το έργο του και την εποχή του και, το κυριότερο, πλούσια ανθολόγηση του έργου του σε υπέροχες έγχρωμες όλοσέλιδες εικόνες.

Κάθε τεύχος - βιβλίο θα είναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 εκ.) σε χαρτί illustration 180 γρ. και θα κυκλοφορή τώρα στην επαναστατική τιμή των 30 δρχ. την εβδομάδα. Μετά τη βιβλιοδεσία του κάθε τόμου, τα τεύχη των ξένων ζωγράφων θα πωλούνται 60 δρχ., ενώ των Έλλήνων 90 δρχ. το καθένα.

Έτσι, με ελάχιστα χρήματα, μπορεί κανείς να αποκτήσει την πιο μεγάλη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο.

Φτιάξτε και σεις την προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε αντίτυπο είναι και ένα πρωτότυπο!